

Nr. 77. Kraków, Sierpień 1929. Rok IX.

WYCHODZI Z POCZĄTKIEM KAŻDEGO MIESIĄCA. — PRENUMERATA CAŁOROCZNA **Zł. 8·—**, PÓŁROCZNA **Zł. 4·—**.

Konto P. K. O. 400.883 — Wszelką korespondencję i przesyłki przedpłaty należy przesyłać pod adresem WYDAWNICTWO „MUZYKA I ŚPIEW“ KRAKÓW, UL. ŚW. KRZYŻA 11. — Konto P. K O. 400.883

Muzyka w szkołach ogólno-kształcących.

(Przedruk za zezwoleniem Autora z „Lwowskich Wiadomości Muzycznych i Literackich“ pod redakcją Wł. Gołębiowskiego).

IV.

Stan nauki śpiewu i muzyki w szkołach średnich i w seminarjach naucz.

Nauka śpiewu w szkołach średnich i w seminarjach nauczycielskich tem się różni od nauki śpiewu w szkołach powszechnych, że uczniowie szkół średnich i seminarjów nauczycielskich podczas śpiewu trzymają przed sobą nuty i udają jakoby śpiewali z nut. W rzeczywistości śpiewają napamięć. Ta symulowana „gramotnost“ ma już swoją sławę, tradycję, weszła w zwyczaj, stała się rzeczą naturalną i powszednią do tego stopnia, iż nikt nawet nie przypuszcza, żeby mogło być inaczej.

Jakże odbywa się ta nauka? Bardzo prosto: nauczyciel gra na skrzypcach lub na fortepianie partję każdego głosu tak długo, aż uczniowie nauczą się jej napamięć. Zazwyczaj odbywa się to bardzo hałaśliwie, bo analfabeci, pragnąc przyswoić sobie partję jak najsolidniej, zachowują się tak, jak np. człowiek głuchy, który nie słysząc siebie, krzyczy z całej mocy, ażeby mógł mieć pełną świadomość tego, że mówi. To też uczniowie-analfabeci drą się wniebogłosy, że doprawdy wytrzymać trudno. Wskutek nadmiernej forsy chór brzmi ordynarnie, głosy się zniekształcają, męczą się i spadają, więc rozchodzą się harmonicznie, powstaje fałszywe brzmienie, jednem słowem: okropność. Oczywiście, mówimy tu o chórze w każdej poszczególnej klasie, bo tak zwany „chór szkolny“, reprezentujący zakład nazewnątrz, a składający się ze zdolniejszych jednostek, nieco lepiej wygląda, chociaż tak samo napamięć śpiewa.

Cała nauka w szkołach średnich i w seminarjach nauczycielskich ogranicza się do wyuczenia szeregu pieśni nabożnych, wchodzących w program produkcji podczas nabożeństwa w kościele. Na przygotowaniu tego repertuaru zaczyna się i kończy cała „edukacja muzyczna“ ucznia w szkole średniej. O jakiemś wykształceniu muzycznem choćby w najogólniejszym zarysie, o jakiejś orjentacji w akordach, tonacjach, w budowie melodji, w najprostszej harmonji — nawet mowy być nie może. Dobrze byłoby, gdyby uczeń, wyniósł ze szkoły średniej choćby dostateczne podstawy rytmiczne. Najczęściej zdarza się, że uczeń potrafi rozróżnić poszczególne wartości nut, nawet zdoła zagrać je na skrzypcach (w seminarjum nauczycielskiem), ale żadnej nuty nazwać nie potrafi; on nie wie, gdzie leży „c“, gdzie „f“ i t. d. Tutaj są możliwe najrozmaitsze wypadki „nieznajomości“. Tak np. pewien uczeń, po ukończeniu seminarjum przyznał się: „Wiem tylko tyle, że nuta na pierwszej linji nazywa się „e“, ale więcej nic nie wiem“. Inny uczeń zna tylko nutę „a“, lub „g“ i t. d. O interwalach, będących — jak wiadomo — podstawą śpiewu z nut, nie posiada uczeń jasnego pojęcia. Jeśli nawet wie, jakie interwale istnieją, to nie potrafi ich odczytać z nut, a tem mniej zastosować praktycznie. Jakże często zamiast sekundy małej wgórę — śpiewa kwartę wdół! Te i podobne wypadki są zjawiskiem masowem i codziennem.

Z tego, co powiedzieliśmy, mógłby czytelnik odnieść wrażenie, że nauczyciel muzyki w szkole średniej lub w seminarjum nauczycielskiem nie pracuje tak jak

należy i dlatego taki stan istnieje. Bezwarunkowo, byłoby sporo racji w tem przypuszczeniu, że nauczyciel „nie pracuje tak, jak należy“. Nie znaczy to jednak, jakoby nauczyciel wcale nie pracował. On pracuje bardzo ciężko, aż pot kroplisty okrywa jego skronie, ale pracuje nad wyuczeniem pieśni napamięć. Te same pieśni musi klepać cały rok boży, ponieważ uczniowie — nie umiejąc czytać nut głosem — ciągle zapominają swoje partje i to nawet z jednej lekcji na drugą. Zwykle z końcem roku szkolnego chór dekompletuje się, więc po wakacjach nauczyciel zmuszony jest ponownie opracowywać ten sam repertuar zwłaszcza, że partje wyuczone napamięć ulegają zapomnieniu w ciągu feryj. Tak więc z małemi zmianami powtarza się to samo wkółko przez cały czas studjów ucznia, a przez całe życie nauczyciela śpiewu. — Dlaczego jednak nauczyciel muzyki nie uczy śpiewu według racjonalnych wymagań?

Dlatego, ponieważ dostaje on uczniów nieprzygotowanych, uczniów, którym szkoła powszechna nie dała żadnych podstaw, żadnych pojęć teoretycznych, ani praktycznych. Uczniowie ci, znalazłszy się w szkole średniej czy też w seminarjum nauczycielskiem, natrafiają odrazu na nieprzezwyciężone trudności, jakie im stawia już samo śpiewanie w chórze czterogłosowym. Brak u uczniów odpowiedniego przygotowania, brak osłuchania się z najprostszym trójdźwiękiem, niewyrobiony słuch, dla którego akord septimowy jest rozdzierającym dysonansem i t. p. trudności piętrzą się przed nauczycielem jak barykady, które musi on zdobywać krok za krokiem, mając przeciwko sobie zniechęconą młodzież, nie mogącą dać sobie rady z tem wszystkiem. W takich warunkach nauczyciel powinienby właściwie rozpocząć naukę — jak to się mówi — od a, b, c i przystąpić do czterogłosu dopiero po trzech latach nauki.

Ale cóż powiedzieliby wtedy niefachowi przełożeni, a nawet koledzy-profesorowie z tego samego zakładu? „Jakto, nawet nie nauczy mizernej piosenki na cztery głosy? A przecież jego poprzednik miał w każdej klasie chór czterogłosowy, a gdy zaśpiewał chór międzyklasowy — to okna drżały w kościele!“ Cóż wobec tego ma robić nauczyciel muzyki? Oczywiście, musi iść śladami swych porzedników, gdyż inaczej cała opinja zwróciłaby się przeciw niemu, zwłaszcza, że śpiew i muzyka instrumentalna — to są przedmioty, o których każdy ma coś do powiedzenia. Do nauki historji, geografji czy przyrody nikt się nie wtrąca, ale do muzyki wszyscy. Gdyby przynajmniej ta ogólna „opieka“ miała na względzie dobro samego przedmiotu, wspieranie nauczyciela muzyki w kierunku podtrzymania jego powagi, zachęcanie młodzieży do pielęgnowania pieśni i kształcenia się w muzyce! Zazwyczaj jednak opieka ta ma tendencje negatywne jako nieżyczliwa, często uszczypliwa, a zawsze niefachowa krytyka. Ta negatywna atmosfera udziela się uczniom, którzy wskutek tego bagatelizują sobie ten przedmiot naukowy, nie uczą się, na lekcjach zachowują się niesfornie, a nawet urządzają rodzaj „biernego oporu“. (W całej klasie np. śpiewa dwóch uczniów, a reszta „strajkuje“, wykręcając się bólem gardła, chrypką i t. p.). Gdyby nauczyciel miał oparcie w swym fachowym przełożonym czy instruktorze, mógłby w znacznej mierze przeciwstawić się tym niesprzyjającym warunkom i przecież coś zdziałać dla samej nauki; ale ponieważ dotychczas nauczyciel muzyki nie miał i nie ma takich przełożonych — więc musi chylić się w kierunku wiatru, to znaczy musi pracować dla zewnętrznego efektu, czyli iść utartym szlakiem swych poprzedników.

Z drugiej strony brak odpowiednich podręczników, któreby systematycznie ujmowały materjał naukowy, paraliżuje najszczersze chęci nauczyciela. (Dotychczasowe podręczniki, jako przenaczone dla wszystkich klas i dla wszystkich rodzajów szkół równocześnie — o czem mówiliśmy w poprzednim artykule — nie nadają się dla żadnej klasy wogóle, właśnie dzięki swemu „uniwersalnemu“ przeznaczeniu). Wszystko to sprawia, że dziś nie można wogóle mówić o jakimkolwiek poziomie nauki muzyki w szkołach średnich i w seminarjach nauczycielskich. Nic dziwnego, że wskutek tych warunków setki młodych nauczycieli opuszczają rokrocznie seminarja nauczycielskie, nie mając „zielonego pojęcia“ o śpiewie z nut, ani o racjonalnem nauczaniu śpiewu w szkołach powszechnych. Jakże często ich wiadomości muzyczne nie odpowiadają wymaganiom programu ministerjalnego, obwiązującego w trzeciej klasie szkół powszechnych. Również nic dziwnego, jeśli nauczyciel, nie otrzymawszy w seminarjum potrzebnych wiadomości, zajmuje nieżyczliwe stanowisko względem programów ministerjalnych, a nawet jawnie je zwalcza, przyznając się zupełnie szczerze, że ich nie rozumie, że nie zna przedmiotu, bo nigdzie nie uczył się tego wszystkiego. Z rąk takich nauczycieli wychodzi znowu dziatwa bez najmniejszego pojęcia o śpiewie z nut. Uczona metodą pastuszą gromada analfabetów muzycznych zapełnia później szkoły średnie i seminarja nauczycielskie, gdzie znowu odbywa edukacje, którą wyżej opisaliśmy. I tak powtarza się wkółko. Istne błędne koło!

Kto nie wierzy naszym słowom, tyczącym się muzycznego wykształcenia nauczyciela, niech spróbuje przysłuchać się egzaminowi kwalifikacyjnemu.

Te pytania i te odpowiedzi! Nie rumieńce wstydu, ale czerwone wypieki powinny pokryć oblicza tych, którzy mogli spowodować zmianę systemu i sposobu nauczania — a nie uczynili tego.

Do obowiązkowych przedmiotów nauczania w seminarjach nauczycielskich należy gra na skrzypcach. Motywy, które spowodowały wprowadzenie obowiązkowej nauki gry na skrzypcach, opierały się na konieczności dostarczenia nauczycielowi instrumentu pomocniczego przy nauce śpiewu w szkole. Skrzypce, jako instrument tani i łatwo przenośny, nadają się do tego celu znakomicie; tak przynajmniej przedstawiałaby się sprawa z teoretycznego punktu widzenia. Jednakże praktyka wykazała, że pomysł ze skrzypcami nie należał do najszczęśliwszych w naszych warunkach.

Przedewszystkiem zastanówmy się nad sposobem uczenia gry skrzypcowej w seminarjach. Pomijamy fatalne wprost podręczniki, które dzięki „niebotycznym“ zasługom „fachowej“ Podkomisji muzycznej w Ministerstwie — pokutują w naszych zakładach mimo, że istnieją w Europie znakomite dzieła, których zastosowanie daje bez porównania lepsze rezultaty w czasie o połowę krótszym. Idzie nam w tej chwili o co innego: o technikę uczenia. Nauka gry na skrzypcach odbywa się w seminarjach zbiorowo, to zn., że kilkudziesięciu uczniów gra równocześnie na lekcji. — Kto choćby trochę wyznaje się w technice gry skrzypcowej, ten wie, że tego rodzaju nauka nie prowadzi do celu. Podstawą gry na skrzypcach jest czystość tonu i interwalu. Czyż jest to możliwe, ażeby uczeń nabrał pojęcia czystości tonu i interwalu, gdy równocześnie gra trzydziestu

uczniów fałszywie? Słuchanie tej rozdzierającej ucho „muzyki“ raczej może popsuć najnormalniejszy słuch, może też całkowicie zabić wrodzone poczucie czystości dźwięku, ale nigdy słuchu nie wydoskonali, ani nie wykształci poczucia czystości tonu. Śmiało można zaryzykować twierdzenie, że ogół absolwentów seminarjum (rozumie się ten ogół grający na skrzypcach) gra zupełnie fałszywie. Jeśli w dodatku uwzględnimy fakt, że najbardziej zaawansowany i najpilniejszy adept sztuki w seminarjum zdoła wyznać się zaledwie w utworach zaopatrzonych najwyżej dwoma krzyżykami lub dwoma bemolami, to poznamy, jak dalece zawiódł pomysł uczynienia ze skrzypiec instrumentu pomocniczego dla nauczyciela.

Zamiast najłatwiejszego — dano nauczycielowi do pomocy instrument najtrudniejszy.

Nasuwa się pytanie: Dlaczego zamiast gry na skrzypcach — nie wprowadzono obowiązkowej nauki gry na fisharmonjum? Wszakże instrument ten jest najlepszym pomocnikiem przy nauce śpiewu w szkole! Nauka gry na harmonjum jest stokroć łatwiejsza, niż na skrzypcach; tony są gotowe, czyste, a przytem możliwość dobierania akordów daje dużo urozmaicenia chórowi szkolnemu. Przy posługiwaniu się tym instrumentem zarówno nauczyciel jak i uczeń mają możność kształcenia swego ucha na tonach i harmonjach idealnie czystych. Nauczyciel choćby nawet jednym tylko palcem wygrywał melodję na harmonjum — to zawsze ta melodja będzie czysta. Koszt instrumentu również nie jest odstraszający. Małe firsharmonjum na trzy oktawy (tak zwana fletyna kosztuje dziś w Dreźnie lub w Lipsku 60 zł., a więc prawie tyle, ile kosztują uczniowskie skrzypce. Przenoszenie tego instrumenciku wobec jego małej wagi i objętości jest nader łatwe. Każdy uczeń seminarjum mógłby sprawić sobie taką harmonijkę i miałby na całe życie instrument praktyczny i łatwy, nie wymagający specjalnego uzdolnienia. Podczas gdy skrzypce wymagają odpowiedniej budowy ręki, palców, łatwości w przezwyciężeniu niewygodnego układu rąk (a więc sama budowa organizmu musi w tym wypadku odpowiadać pewnym warunkom) — to harmonjum jest instrumentem, który nie ma żadnych wymagań: nawet kaleka bez palca lub nawet bez jednej ręki zdoła wygrać melodję na harmonjum. — Ta pomyłka w doborze instrumentu pomocniczego dla nauczyciela powinna być jak najrychlej naprawiona. Nauczycielowi musi być dany do pomocy instrument najłatwiejszy i najbardziej odpowiadający celowi. (C. d. n.).

Tekst do Psalmów

według przekładu Jana Kochanowskiego.

LXXXIV.

Quam dilecta tabernacula Tua Domine.

Boże nasz, u którego w ręku wszytkie boje,
Jako są wdzięczne pałace Twoje!

Tych pragnie, do tych wzdycha dusza utrapiona,
Tam serce i myśl wszytka skłoniona.

Wróble mają swe domy, jaskółki swe mają
Gniazda, gdzie dziatki wychowywają:

Boże niezwyciężony! dom i gniazdo moje
Są wszech najświętsze ołtarze Twoje.

Szczęśliwi! którzy w Twoim kościele mieszkają
I Tobie chwałę winną oddają,

I ci niemniej, co w Tobie swą moc położyli
I Twój nawiedzić dom umyślili.

Suchym padołem idąc, będą mieć zdrojowej
Dostatek wody i wody dżdżowej,

Ze wczasu na wczas pójdą, aż się wszyscy stawią
I swe przed Panem obchody sprawią.

O Panie, u którego w ręku wszytkie boje,
Przyjmi łaskawie dziś prośby moje:

Weźry na pomazańca swego miłosiernem
Okiem, o wszytkim ucieczko wiernym!

Dzień jeden u mnie w Twoim pałacu strawiony
Lepszy, niż indziej wiek niezliczony;

Wolę wrót domu Twego strzedz, niźli ze złemi
Pod dachy mieszkać pozłocistemi.

Tyś jest słońce, Tyś jest tarcz; Ty sławą szafujesz,
Ty dobrym dóbr ich nie odejmujesz.

O Boże władogromy! szczęśliwy w swej radzie,
Ktokolwiek w Tobie nadzieję kładzie.

LXXXV.

Benedixisti Domine terram Tuam.

Owa czas, Panie! przyszedł pożądany,
Pocieszyłeś kraj swój upodobany:
Pomógłeś z oków potomkowi onemu
Jakubowemu.

Odpuściłeś nam nasze wszeteczności,
Pokryłeś swojem miłosierdziem złości,
Puściłeś gniew i zapalczywość onę
Swoję na stronę.

Obróćże serca nasze już ku sobie,
A gniew Twój dawny niechaj zgaśnie w Tobie,
Gniew, któregoś Ty nie zwykł nieść do wieku,
Przeciw człowieku.

Ty nas ożywić masz nędzą zmorzone,
Ty uweselić w smutku położone,
Okaż swą litość, niechaj łaskę znamy,
Której czekamy.

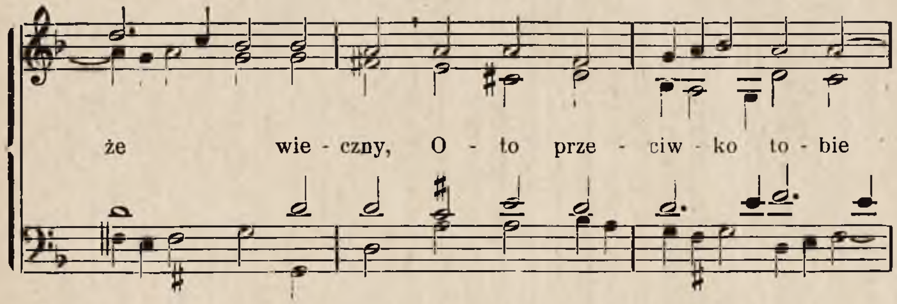
Słucham ja, czem mię mój Pan odprawuje?
Pokój nad ludem Swoim obiecuje,
A ci przestaną głupich (trzymam o ich
Statku) spraw swoich;

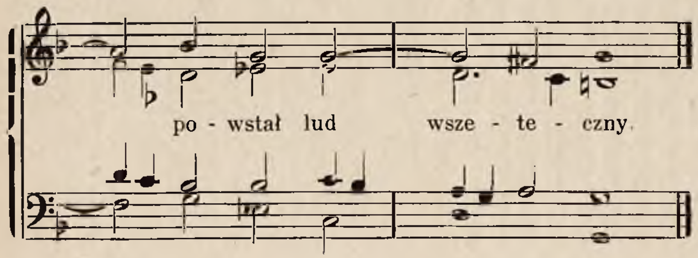
Wątpić nie trzeba, tylko na ustawy
Pańskie pomnimy, będzie On łaskawy
I wskrzesi znowu onę Jakubową
Sławę domową.

Oto wziąwszy się za ręce społecznie,
Prawda i miłość po polach bezpiecznie
Chodzą, wrócił się wstyd, wróciły cnoty
I pokój złoty;

Pan ziemi raczy błogosławić, a ta
Przyniesie żyźne i obfite lata,
A sprawiedliwość, gdzie on stąpi, wszędzie
Przy boku będzie.

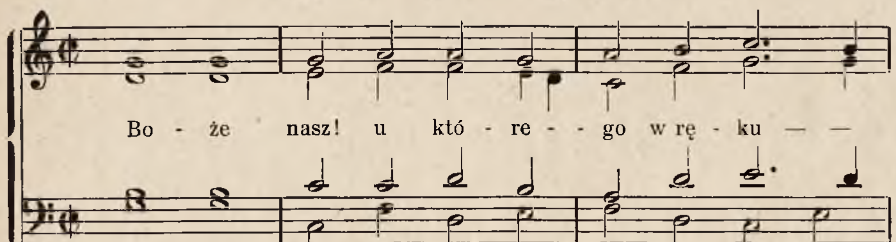
Psalmy Mikołaja Gomółki, — w opracowaniu Dra J. Reissa. (Ciąg dalszy)
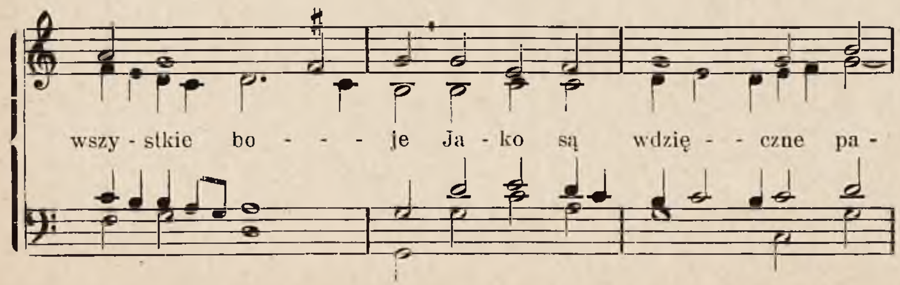


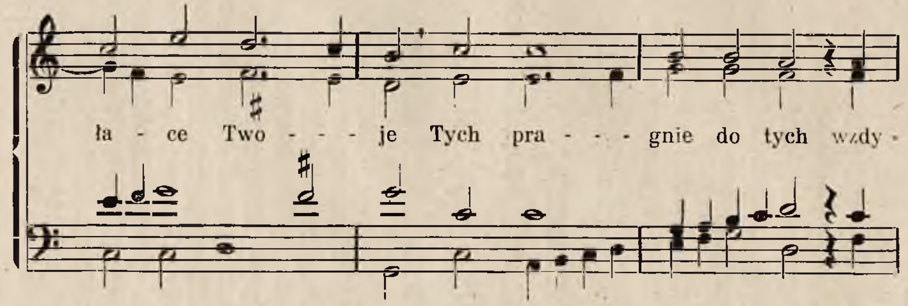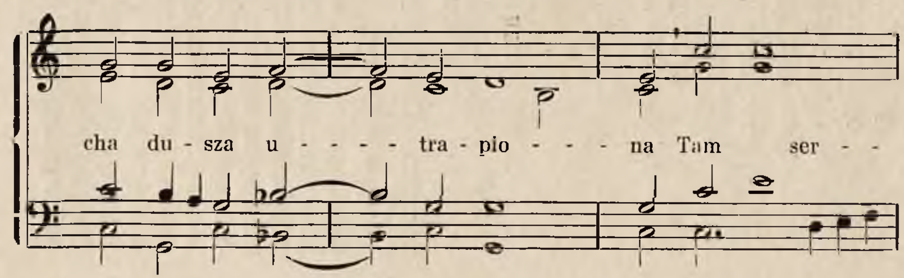


PSALM LXXXIV.

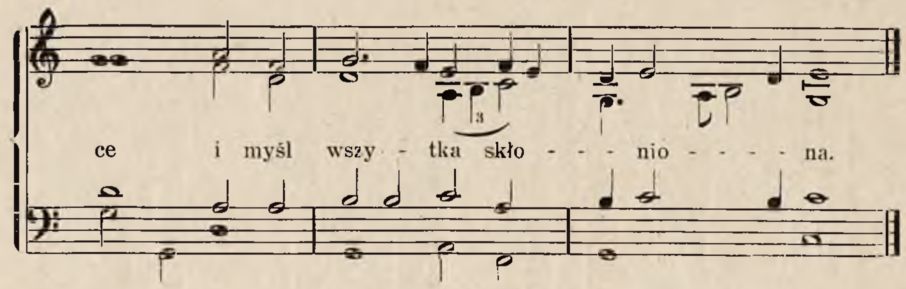
Quam dilecta tabernacula Tua.





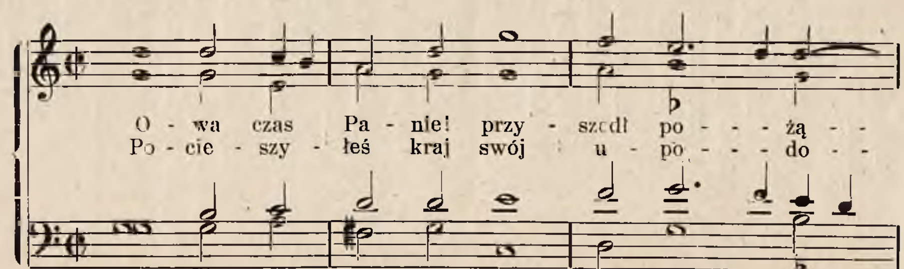


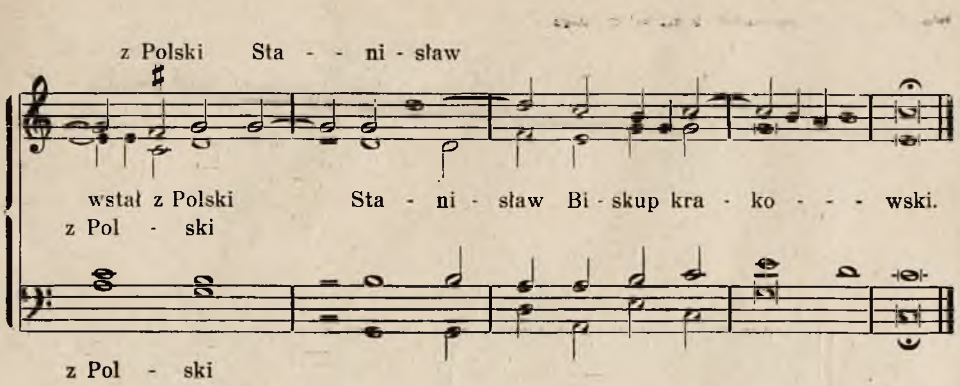




PSALM LXXXV.

Benedixisti Domine.





Boga w Świętych jego chwalmy
Patrony swe wysławiajmy,
Między które powstał z Polski
Stanisław Biskup krakowski.

Przezeń dobrodziejstwa wielkie
Brały z nieba kraje wszelkie,
Czego i dziś doznawają
Gdy go w potrzebach wzywają.

Święty Boży służebniku,
Cudotwórco Męczenniku,
Bądź swym rodakom Patronem
We wszystkich potrzebach. Amen.

DIOMEDES CATO.

PIEŚŃ O ŚWIĘTYM STANISŁAWIE

1607 R.

Stanisław Grochowski.

PIEŚŃ O ŚW. STANISŁAWIE
patronie polskim,
nowo wydana z notami
Diomedesa Katona.

W Krakowie.
Bazyli Skalski drukował R. P. 1607.

Biblioteka XX. Czartoryskich w Krakowie ma dwa egzemplarze tej pieśni, różniące się tylko tem, że jeden egzemplarz (sygn. $\frac{12.622}{46}$) ma na odwrotnej stronie karty tytułowej dedykację, a raczej wiersz pochwalny na herb Grzymała W. P. I. M. Pana Stanisława Garwaskiego, kasztelana płockiego, gostyńskiego starosty.

W drugim egzemplarzu $\frac{12.621}{46}$ brak tego wiersza.

Diomedes Cato lutnista i kompozytor nadworny Zygmnnta III. Wazy, Włoch z pochodzenia, zwany Diomedes Venetus, urodzony koło roku 1570. Do Polski sprowadził go Stanisław Kostka, podskarbi ziem pruskich. Diomedes Cato zżył się tak z Polską, że nazywano go Diomedes Sarmata.

Najwięcej szczegółów podaje o nim W. Sowiński „Słownik muzyków polskich“ 1874, str. 75 i Rob. Eitner „Quellen-Lexikon der Musiker“ 1900, Tom III, str. 206, nadto O. Chilesotti „Da un codice Lautenbuch del Cinquecento“ 1890 i Z. Jachimecki „Wpływy włoskie w muzyce polskiej“ 1911, str. 14—152.

Cztery pieśni Diomedesa Catona do słów X. Stan. Grochowskiego „Rytmy łacińskie dziwnie sztuczne“ wydane w Krakowie w r. 1606 i 1607, umieścił X. Dr. Józef Surzyński w „Muzyce kościelnej“ r. 1889 i r. 1890.

Również i pieśń o św. Stanisławie z r. 1607 wydrukował X. Surzyński w dodatku do „Muzyki kościelnej“ w r. 1885 w transpozycji o górną tercję, a więc z trzema bemolami.

Dr. Józef Reiss.

Dwa hymny do św. Stanisława znajdują się w pracy:

Dr. Józef Reiss. Przyczynki do dziejów muzyki w Polsce. Kraków. Akad. Um. 1923.

1. Chwała Tobie Gospodzinie na 3 głosy z wieku XV.

2. Ortus de Polonia na 4 głosy r. 1501. Kompozytor: Jerzy Liban z Lignicy.

W dalszym ciągu wydane zostaną dwa motety na cześć św. Stanisława:

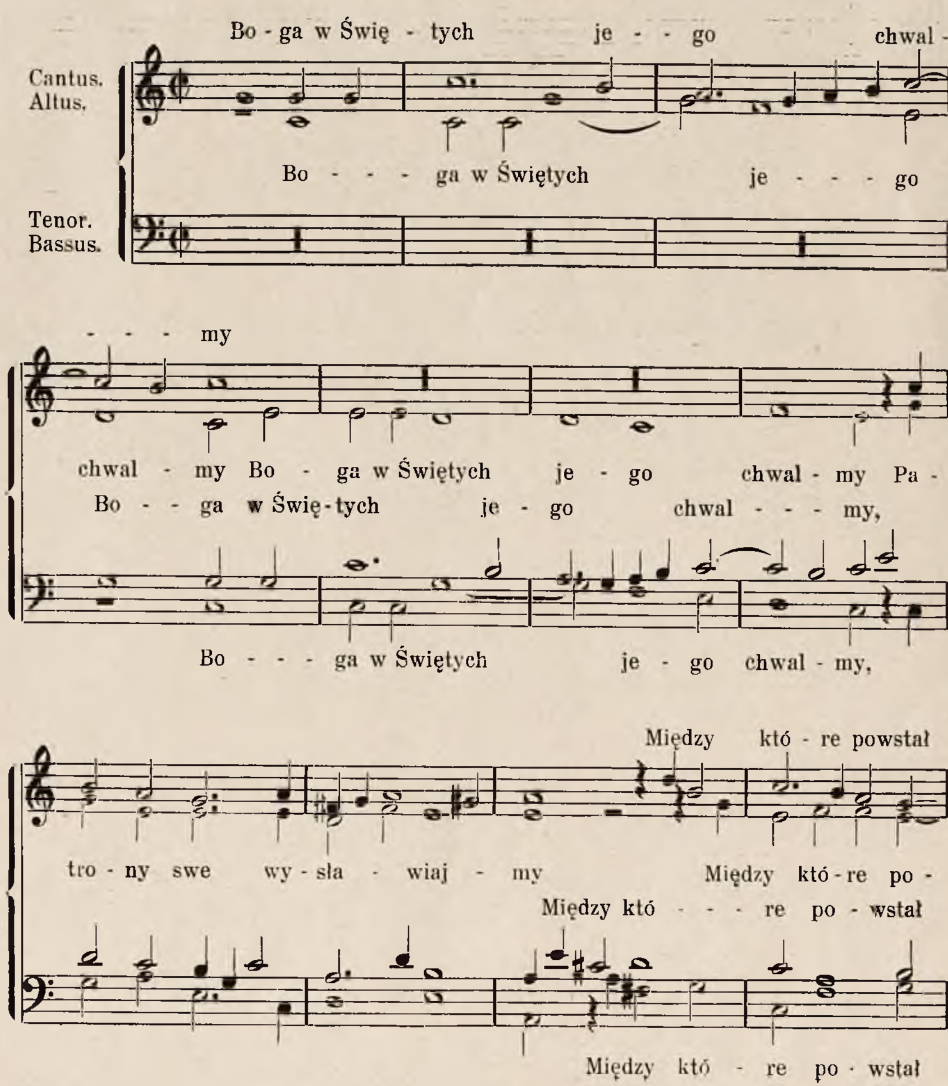
1. Annibal Orgas: Vir inclite Stanislae na 4 głosy 1626 r.
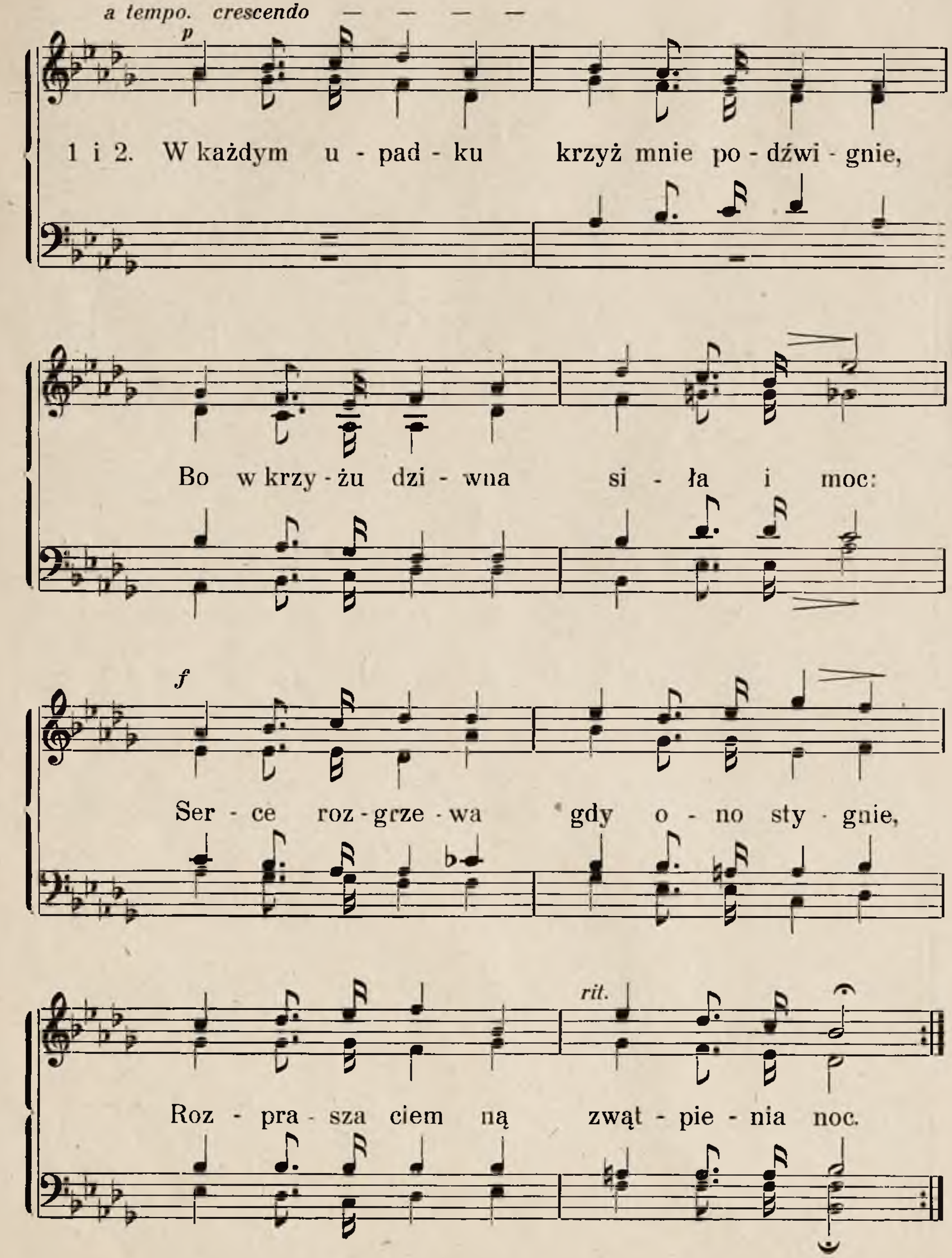
2. Mikołaj Zieleński: Ortus de Polonia na 8 gł. 1611 r.

DIOMEDES CATO.

PIEŚŃ O ŚWIĘTYM STANISŁAWIE.

1607 R.
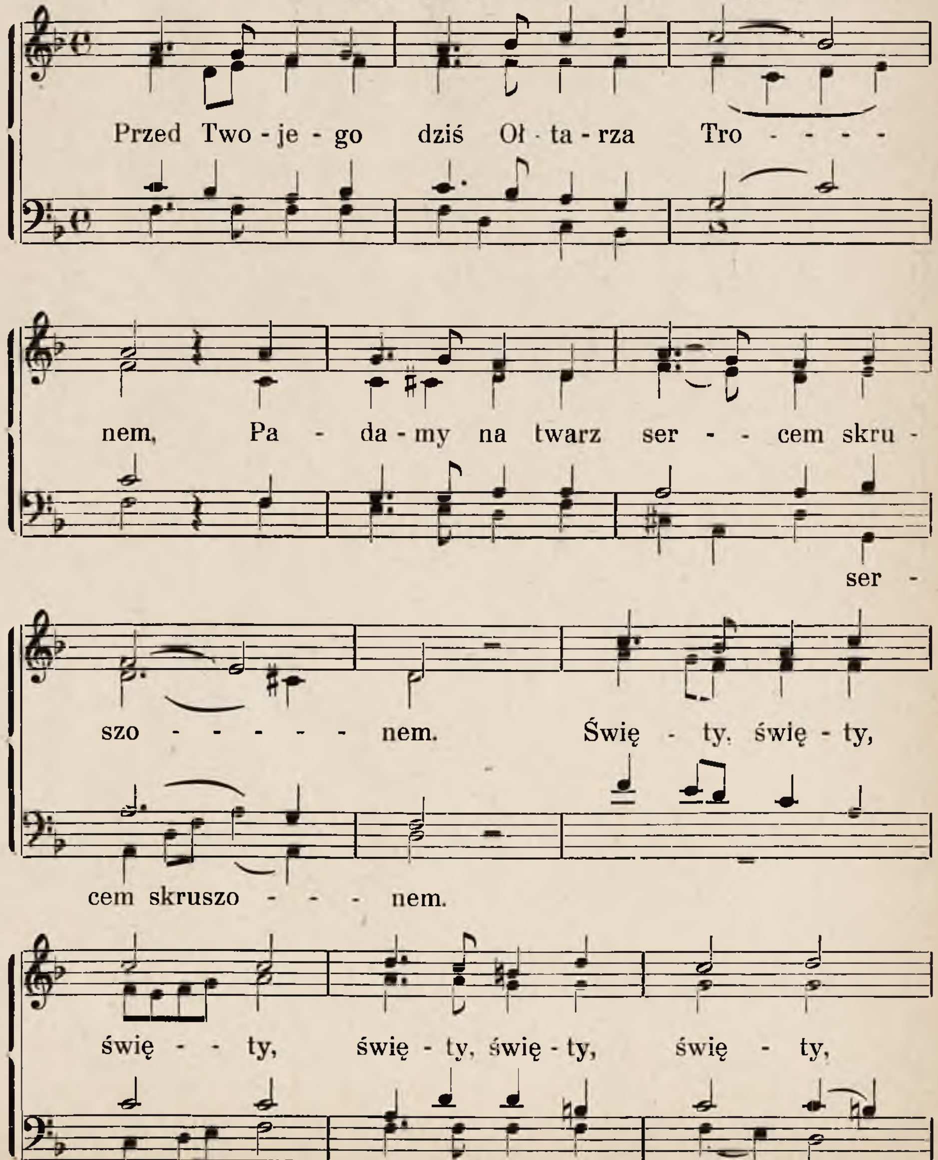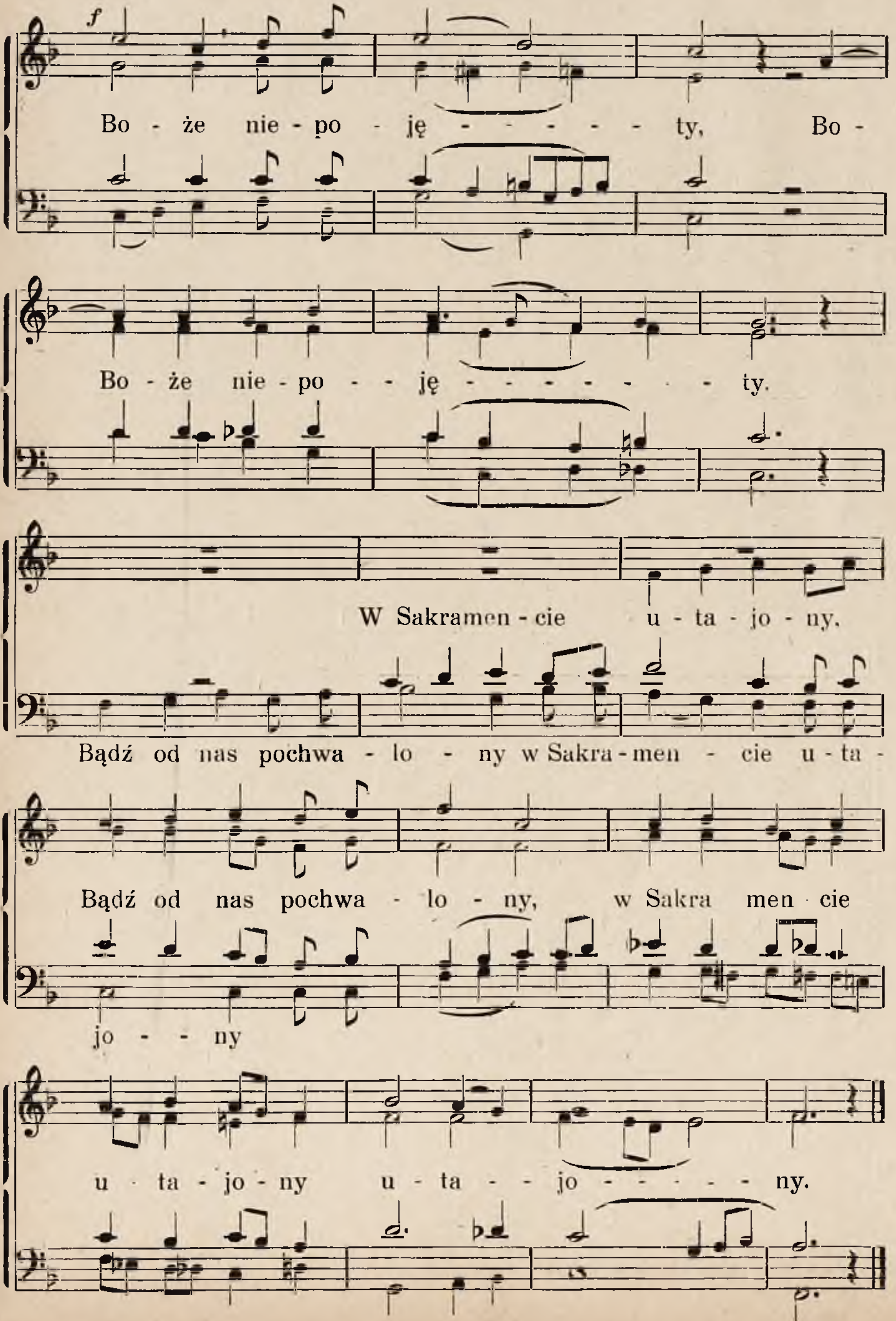




Chór mieszany.

Przed Twojego dziś Ołtarza Tronem...

Mel. X. Al. Piątkiewicza — harm. T. Flasza.

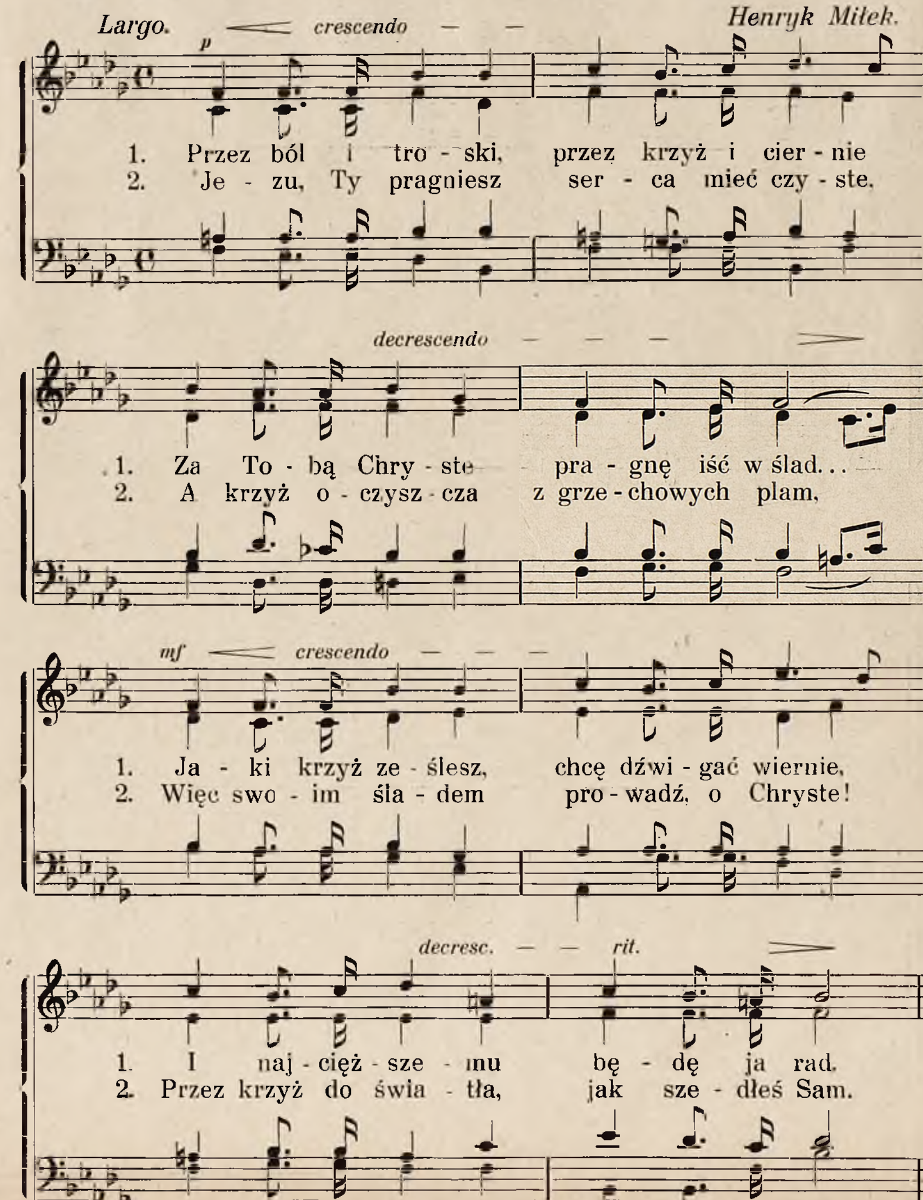


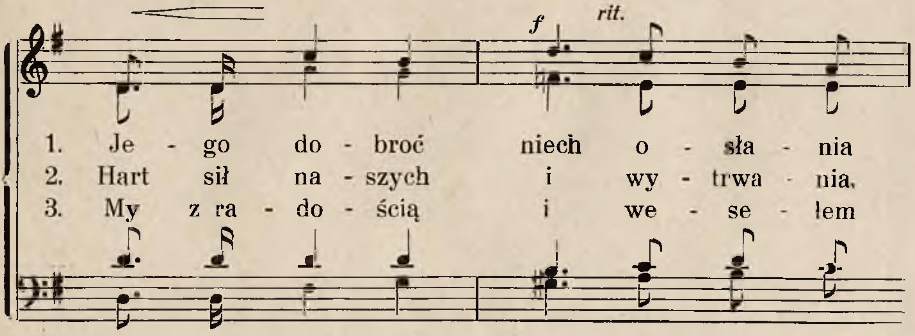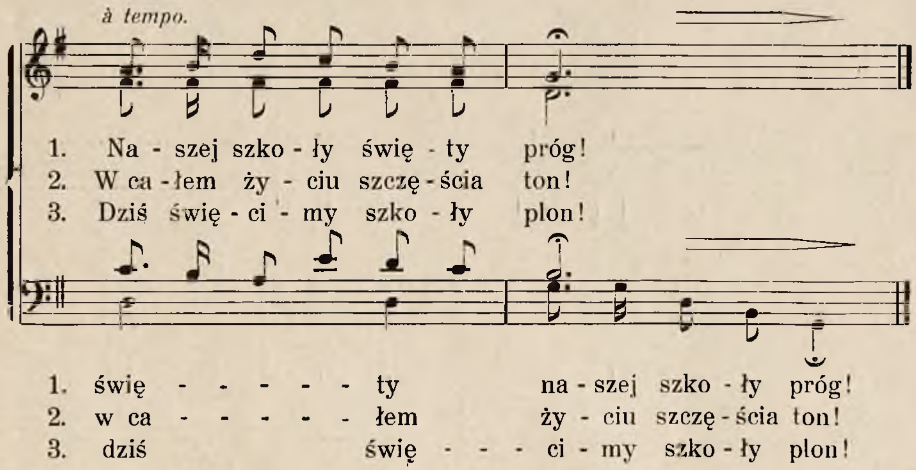


Przez ból i troski....

Modlitwa na sopran solo z organem, lub chór mieszany.

Henryk Miłek.







Tekst tej pieśni, przeznaczonej na Uroczystość Poświęcenia nowego Gmachu szkolnego, ułożony został przez autorkę, jak następuje:

Uroczysty w szkolnem życiu, Dzień zwiastuje dzisiaj dzwon,
Radosnemu serca biciu, Wtórzy spiżu silny ton!
Dziś w przybytku prawd poznania, Sam zagościł wielki Bóg!
Jego dobroć niech osłania, Naszej szkoły nowy próg!

Ukochana nasza szkoło, Nagródź ludziom wielki trud!
Co chylili w znoju czoło, By się wreszcie stał Twój cud!
Za nagrodę dla nich stanie, Naszej zbożnej pracy plon;
Hart sił naszych i wytrwanie, W całem życiu szczęścia ton!

Niech radośnie tętni życie, Werwą naszych młodych sił,
Czy o zmierzchu, czy o świcie, Duch nasz zawsze silnym był!
Wielkość Polski naszym celem, Niechaj zabrzmi pieśni ton!
My z radością i weselem, Dziś święcimy czynu plon!

HENRYK MIŁEK.

UROCZYSTA
PIEŚŃ SZKOLNA

SŁOWA
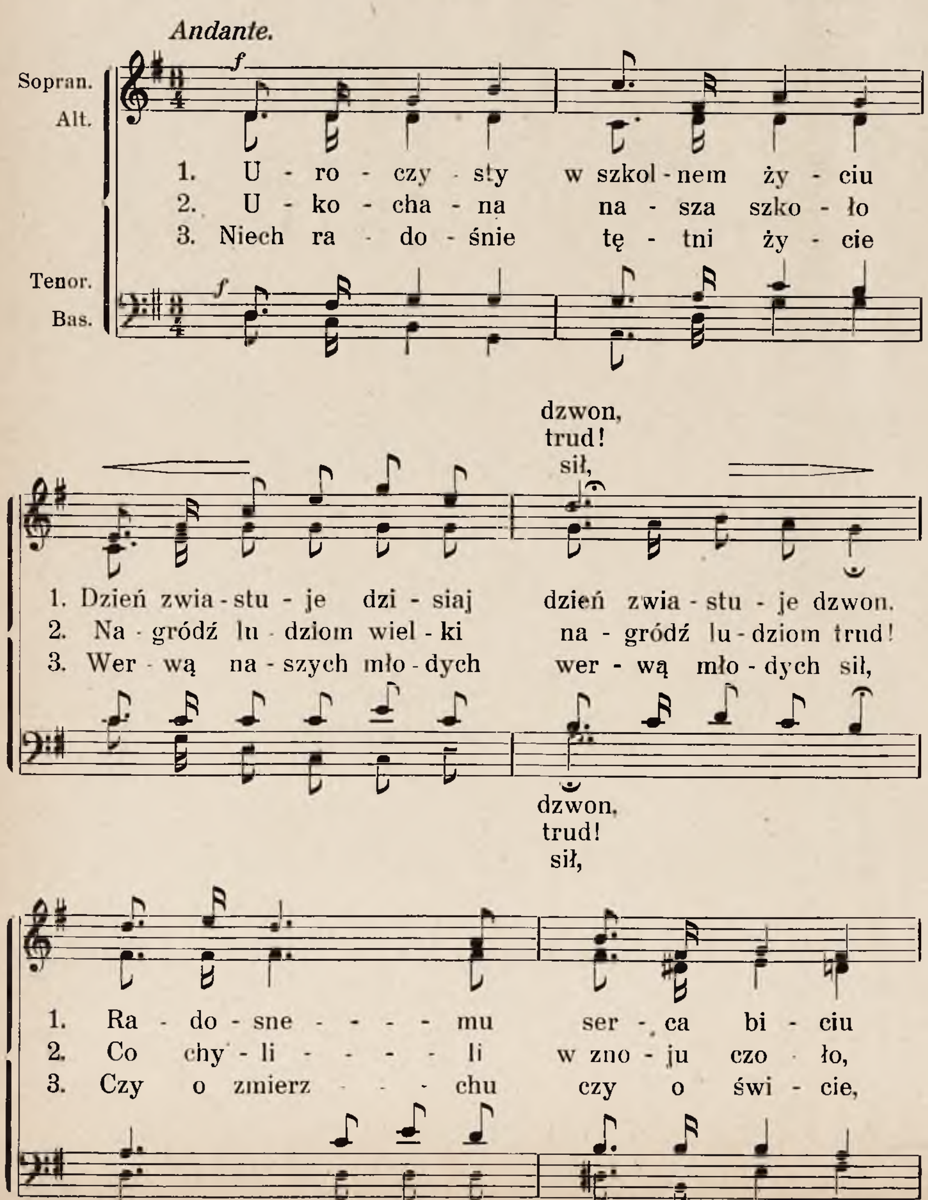
J. GUZENDZIANKI
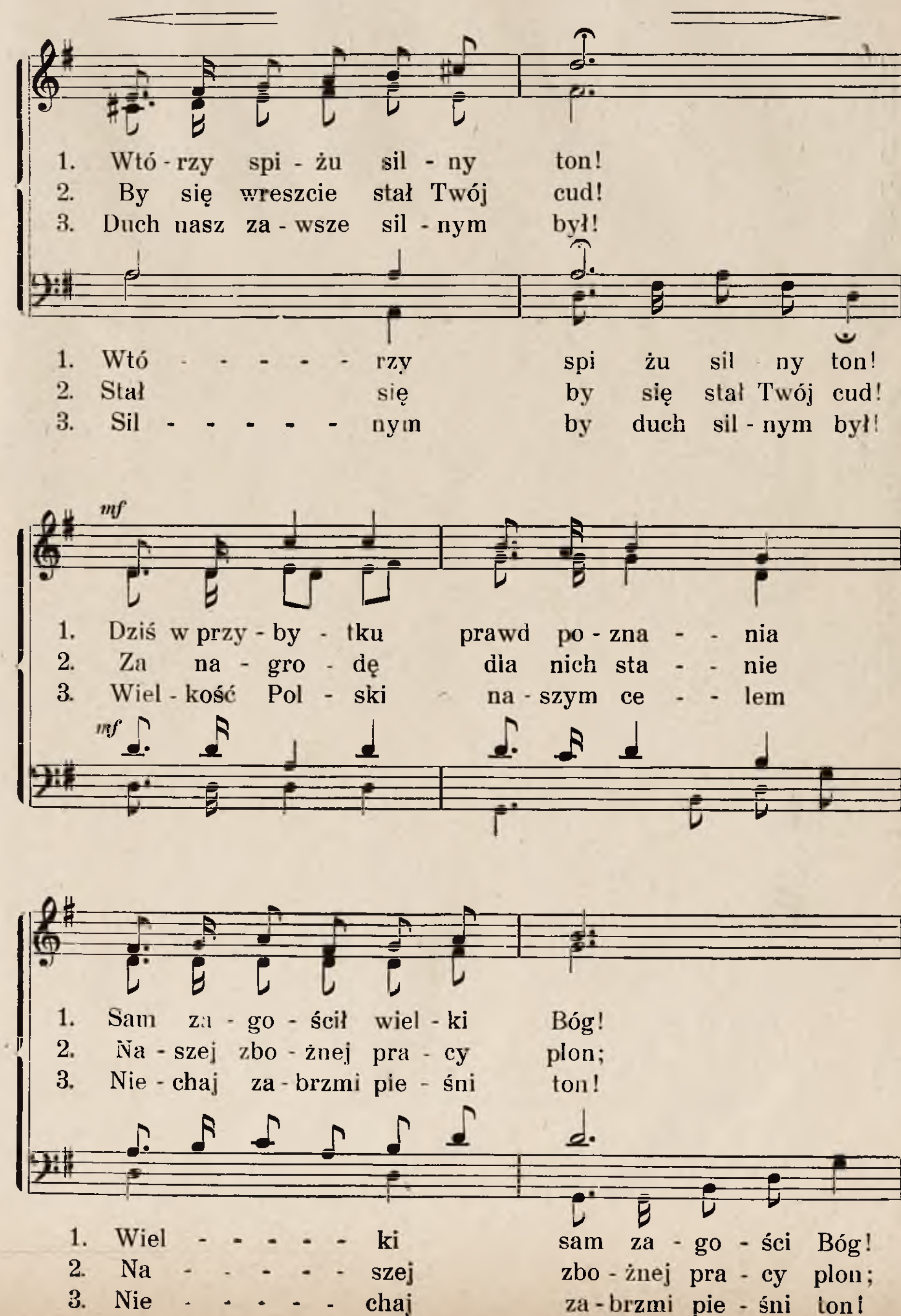
Chór mieszany.

WYDAWNICTWO „MUZYKA I ŚPIEW“ KRAKÓW.

Uroczysta pieśń szkolna.

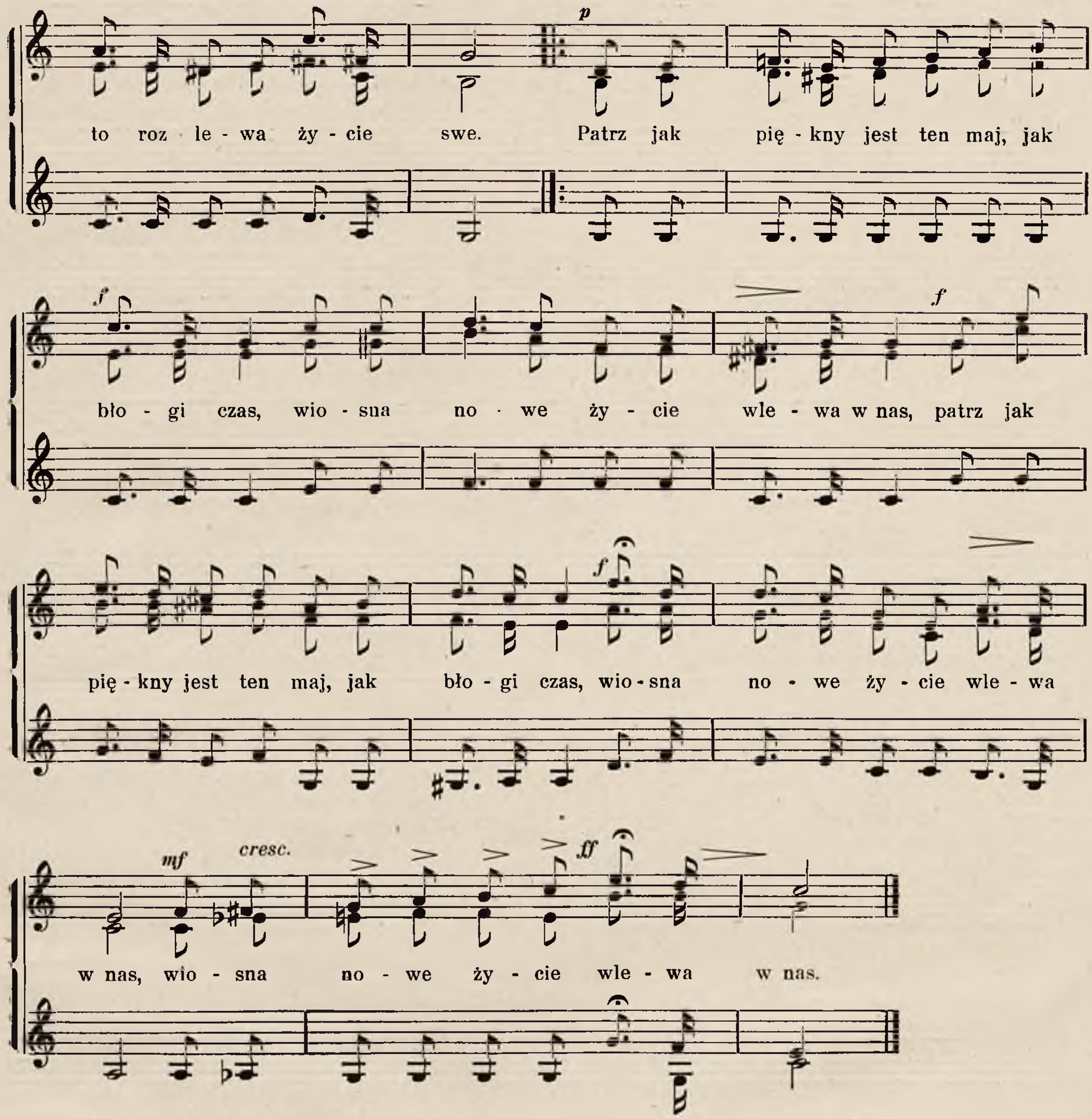
Słowa J. Guzendzianki. — Muzykę napisał Henryk Miłek.



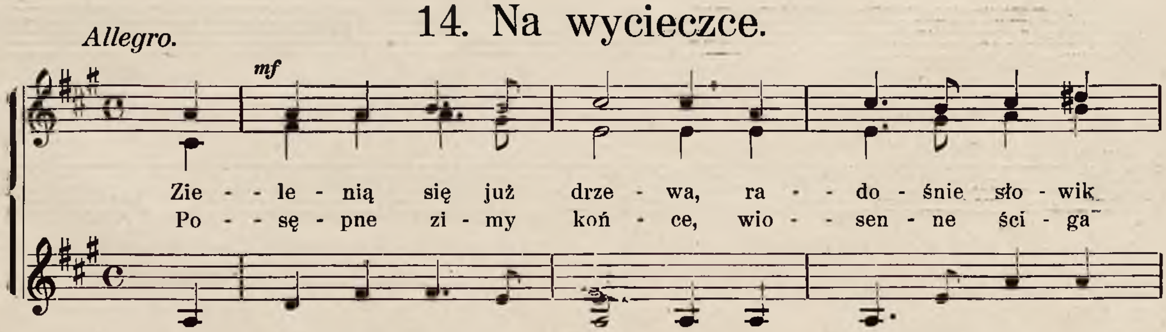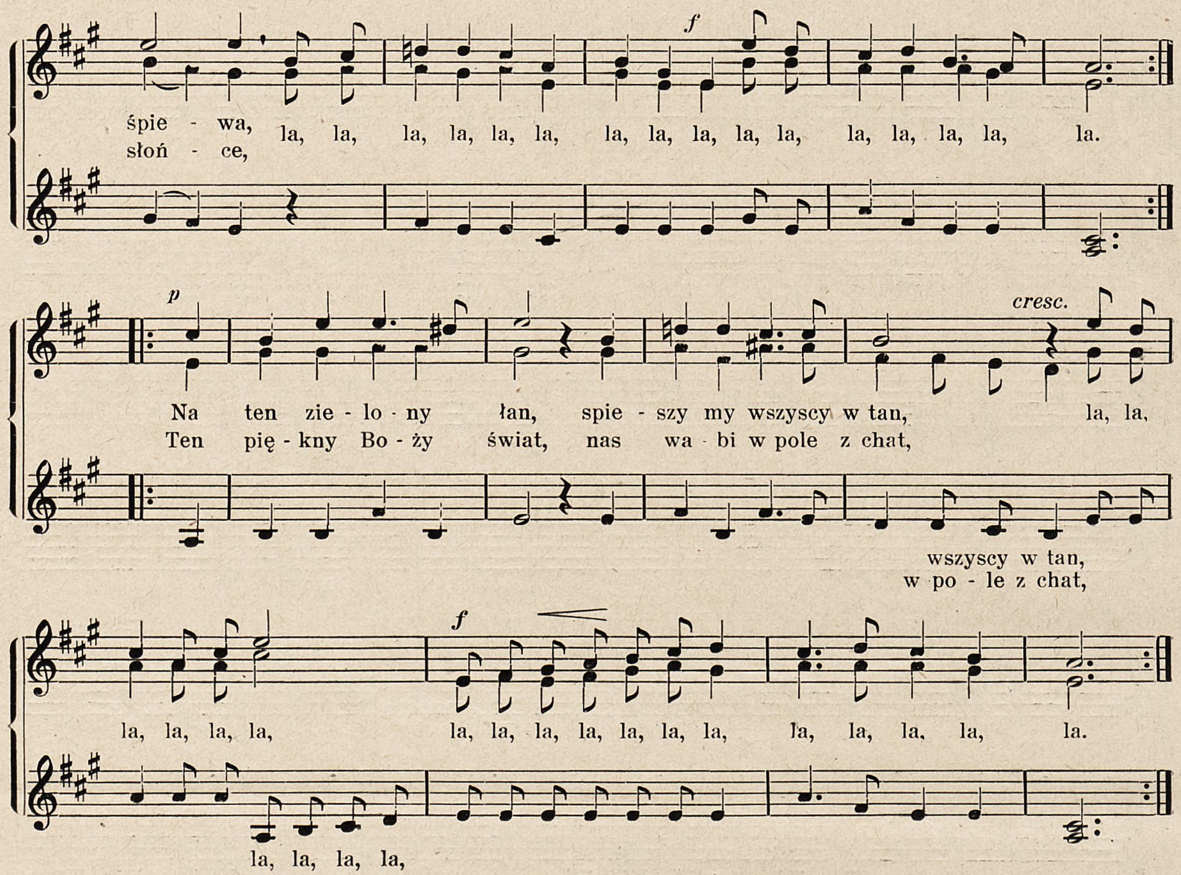


Z zeszytu II-go: „Wieniec Pieśni i Piosenek dla Młodzieży“.

Układ harmoniczny na 3 równe głosy Tomasza Flaszy (ciąg dalszy).
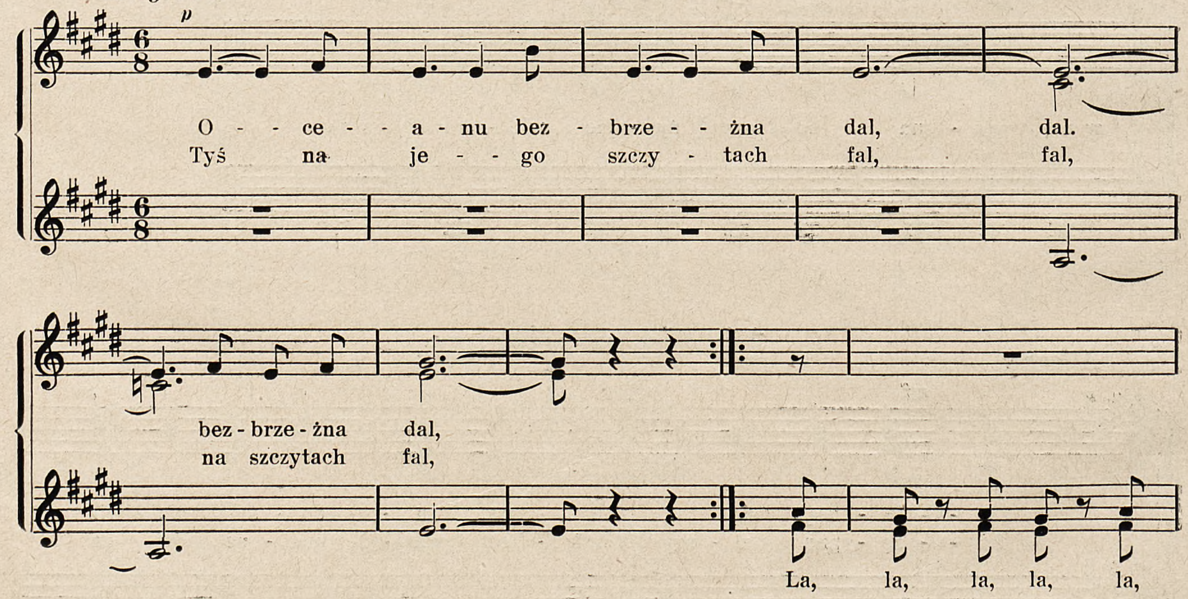


14. Na wycieczce.





15. Na okręcie.

Allegretto.



ANTONI MILLER.

Czy piękna muzyka świecka jest stosowną w kościele?

(Dokończenie).

Charakter muzyki liturgicznej jest zupełnie odrębny. Przez to, że jest wypływem, emanacją z treści słów liturgicznych, tłómaczem czystej myśli bożej i ducha Kościoła w jego obrzędach, musi być bezwarunkowo odrębnym, bo ma źródło niewyczerpane w psalmach, kantykach i hymnach kościelnych; muzyka zaś nieliturgiczna, religijna, wyraża, jak wyżej powiedziano, wrażenia z rozważania prawd boskich, wyrażane w formie zbyt swobodnej, zależnej od osobistego gustu kompozytora, więc nie może wyrazić, według myśli Kościoła, tych uczuć, które przystoją Domowi Bożemu podczas liturgji świętej.

Wszystko, co Kościół bierze na swą posługę, dążyć musi ku jednemu z nim celowi: udoskonaleniu człowieka, spotęgowaniu uczuć pobożności i osiągnięcia ostatecznego celu każdego chrześcijanina, oglądania Boga w chwale niebieskiej. — Muzyka jako sztuka, płynąca z uczucia i doń przemawiająca, będąc w posługach Kościoła, powinna dbać jedynie o podniesienie, o spotęgowanie uczuć pobożnych. Dlatego unika melodji sztucznej i form zbyt zawiłych, mogących sprawić roztargnienie w słuchaczach. Im bardziej dba o prostotę, tem się wyżej wznosi, tem się staje bliższą piękna niebiańskiego ideału. Jakże więc pobożność jest potrzebną kompozytorowi liturgicznej muzyki, by mógł odczuć jej główną cechę, przejąć się szczytnością słów tekstu liturgicznego. W życiu wewnętrznem zagłębianie się w świecie duchowym, zerwanie z doczesnością i dążność zbliżenia się do pierwowzoru duchowego, nazywamy m i s t y c y z m e m. Muzyka liturgiczna, ponieważ ma takie dążności, ma prawo na nazwę muzyki mistycznej i ten jej charakter mistyczny ostatecznie odróżnia ją od muzyki religijnej, chociażby najpiękniejszej, a tembardziej czysto świeckiej. Jeżeli porównamy piękno tej ostatniej, z pięknem mistycznej, wtenczas tylko estetyk religijny zrozumie przepaść nieprzebytą, dzielącą tak odrębne charaktery.

W muzyce świeckiej panuje swoboda, nie krępująca się niczem, więc nie zastosowuje się wcale do powagi miejsca świętego. Chociaż posługuje się jednakowym materjałem, t. j. tonami, jednak jest samowolną w komplikacji takowych. Stąd melodje świeckie odznaczają się wielkiemi rzutami i często zmieniają barwę swoją, to żałośnie kwilą, to się sentymentalnie rozpływają, to znów gwałtownie miotają się, szukając spokoju w odmęcie kipiących namiętności i nie mogąc go znaleźć, wyrażają swą rozpacz jękiem bez nadziei. Towarzysząca melodji harmonja odtwarza jej charakter; lubuje się w częstych dyssonansach, wyrażających rozstrój duszy ludzkiej i różne nią miotające uczucia: złość, rozpacz, szał i t. p. A że przejście od jednego stanu duszy do drugiego mają z racji kontrastu jakiś nieuchwytny urok, przeto świeccy kompozytorowie, szczególniej nowocześni, zbyt często gonią za efektem, uważając go za niezbędny warunek powodzenia kompozycji.

Muzyka religijna również używa dyssonansów, ale znacznie umiarkowaniej i w innym celu. Stara się ona wzbudzić niesmak, wypływający z chwilowego podrażnienia słuchu, po którym następuje zadowolenie duchowe, słysząc uroczyste, poważne brzmienie konsonansów. Efekt tu służy środkiem, nie zaś celem. Przeczucie istniejącego świata ideałów boskich, wyrażone w potocznem brzmieniu konsonansów, sprawia właśnie to zadowolenie, którego słuchacz doznaje, słysząc kompozycje Bacha, Händla i t. p. Dlatego ten rodzaj muzyki dla swej niespożytej piękności przertwa wieki i będzie kompozytorom wzorem do naśladowania, a estetykom źródłem niewyczerpanem dla studjów.

Muzyka liturgiczna, jako zwiastun pokoju, w melodjī i harmonji unika wszystkiego, coby mogło sprawić niepokój w modlącym się słuchaczu. Przeto melodja unika efektacji, sprawiającej roztargnienie. Jeżeli wyraża radość, to radość ufną, patrzącą ze łzawego oka, jeżeli triumf, to triumf pokorny, boć on z łaski Bożej pochodzi, jeżeli smutek, to smutek rezygnacyjny, jeżeli wreszcie boleść, to boleść spokojną, nie sarkającą, niemą i cichą, jak boleść Chrystusowa. Improperje Palestriny są właśnie takiego uczucia żywym obrazem w tonach. Harmonja również nie wyraża niepokoju nagromadzeniem dyssonansów, ale je używa jako przechodnie, lub dla uwydatnienia piękna następującego konsonansu.

Takiego rodzaju muzykę Kościół św. nie tylko poleca, ale i nakazuje. Przedewszystkiem nakazuje chorał gregorjański, który jest ideałem muzyki kościelnej. Żeby zaś kompozytorowie nie modyfikowali dowolnie jego zapatrywań ustanowił przepisy, których trzymać się mają. Sławny ze swych prac na polu muzyki kościelnej i jej odrodzenia ks. Dr Józef Surzyński, w jednym ze swych artykułów o muzyce kościelnej twierdzi stanowczo: **„Przedewszystkiem przepis Kościoła, a potem piękno“**. Przyznać trzeba zupełną rację temu twierdzeniu, chociaż nieraz słyszeć można zarzut: „Jakto? piękno potem? co za nonsens?“ Tem zdaniem ks. Surzyński nie usuwa wcale piękna na plan ostatni, lecz owszem, stara się go podnieść, gdyż zalecając przepis, wskazuje źródło niewyczerpane prawdziwego piękna, z którego ma czerpać kompozytor natchnienie, zmusza trzymać się ducha Kościoła, stosującego muzykę do swych całorocznych obrzędów. Każdemu zaś katolikowi wiadomo, że obrzędy, łącznie z modlitwą ustną, mają na celu wzbudzenie pobożnych uczuć, przypominając w ciągu roku o różnych tajemnicach religji, o życiu Chrystusa Pana, o pięknie życia pozagrobowego. Symboilzm obrzędu łączy się ściśle z tekstem liturgji. Stosownie zaś do treści wewnętrznej modlitw liturgji i jej obrzędów układa się muzyka smutna, uroczysta, pokutna i t. p.

Tak w ciągu roku trwająca rozmaitość mistycznego nastroju liturgji tworzy przecudną wiązankę klejnotów melodyj, zrodzonych natchnieniem nieziemskiem kompozytora, który pilnie słuchał głosu Kościoła w jego świętych, wspaniałych obrzędach. Przeto niech się nie dziwią wrogowie reformy muzyki kościelnej, że Kościół przedewszystkiem zaleca mistrzów swoich, którzy życiem dali dowód, iż się zawsze poddawali wyrokom Kościoła, zachowując ściśle przepisy o muzyce kościelnej. Trzymając się wskazanej drogi, oni wznieśli pod niebiosa polot genjuszu, jak np. Palestrina, Orlando Lasso, Vittoria i inni. Nie chęć podobania się, oklasków, nie blask sławy, ale czystość intencji, ale stosowanie się do ducha treści słów liturgji, do symbolizmu obrzędów, nadało ich kompozycjom wyraz boskiego piękna, wiekami podziwianego i niezgłębionego.

Ta jest ostateczna przyczyna odrzucenia przez Kościół pięknej muzyki świeckiej, jako niezgodnej z duchem ascetycznym Kościoła, ponieważ jej forma odzna-

cza się ponętnością zmysłową, jest odblaskiem tylko indywidualnej myśli kompozytora.

Piękno zaś liturgicznej muzyki, jako odblask ascetycznego ducha Kościoła, a więc ducha pokuty, pokory, ma wszystkie cechy wielkości, majestatyczną powagę, uroczysty spokój, szczerą prostotę, zlanie treści z formą. **Tylko taka muzyka jest stosowną w kościele!**

Nowa organizacja chórów kościelnych.

W archidiecezji krakowskiej założony został Związek Chórów kościelnych, którego zadaniem ma być praca nad podniesieniem śpiewu i muzyki kościelnej w parafjach archidiecezji. Z inicjatywy zarządu tego Związku odbyła się w Krakowie w dniu 13-go czerwca pierwsza konferencja dla dekanatu krakowskiego, mająca na celu zapoznać wszystkich interesowanych, znawców i miłośników muzyki kościelnej z programem prac tegoż Związku.

Na konferencję tę przybyła pokaźna liczba czestników, złożona najliczniej z młodszego, muzykalnego Duchowieństwa, kilkunastu Nauczycieli i Nauczycielek, oraz wielu chętnych miłośników śpiewu i muzyki kościelnej. **Rzecz znamienna, że z najwięcej zainteresowanych tą sprawą Księży Proboszczów dekanatu krakowskiego nie przybył nikt.** Fakt ten nasuwa przypuszczenie, że mimo wyraźnego życzenia Księcia Metropolity, tworzenie chórów kościelnych i podniesienie stanu muzyki kościelnej spotkać się może z niechętnem, a nawet wręcz z nieprzychylnem stanowiskiem rządców parafij.

W zagajeniu wstępnem zaznajomił zebranych prezes Związku Chórów kościelnych Ks. Wł. Wargowski, o celu konferencji i o potrzebie stworzenia organizacji chórów kościelnych. Krótko i treściwie ujęty pogląd Ks. Prezesa na tę sprawę w zasadzie przemyślany bardzo dobrze, zapowiadał powodzenie dla rozpoczętej akcji.

Po zagajeniu rozpoczął się odczyt Ks. Dra Feichta, z którego treści odniosło się wrażenie, że odbiega daleko od celu, w jakim ta konferencja odbyć się miała. Odczytane bowiem wyjątki z przepisów o muzyce kościelnej z „Motu Proprio", dla większej części uczestników są od dawna nawet w szczegółach tak dobrze znane, jak i nietolerancja tych przepisów, o której prelegent nie wspomniał zupełnie. Inna część słuchaczy odczytu była jakby na tureckiem kazaniu. Nie było też dziwnem, gdy jedna z uczestniczek, wysłuchawszy z uwagą odczytu, co wolno śpiewać, a co nie wolno, zapytała: „Czyby Ks. prelegent nie mógł podać sposobu na odróżnienie pieśni kościelnej od niekościelnej?"

W odczycie tym Ks. prelegent wskazał na idealny chór poznański Ks. Gieburowskiego, a na zapytanie prof. Garbusińskiego, objaśnił, że chór ten ma stałej dotacji 4.000 zł. rocznie. Nikt jednak z uczestników konferencji nie zapytał, skądby wziąć dotacyj dla naszych parafij, które nawet za skromniejszą sumę potrafiłyby zorganizować podobne chóry. Nie pominął też Prelegent propagandy literatury muzycznej, z zakresu muzyki kościelnej. Jako ideał literatury dla muzyki kościelnej, wskazał pismo „Muzyka Kościelna", wychodzące w Poznaniu. Zaznaczył z akcentem, że pismo to jest tak dobrze postawione, że dla niego pisze się artykuły *n a z a m ó w i e n i e*. Wynika z tego, że poznańska organizacja chórów kościelnych ma także i na wydawnictwo odpowiednie fundusze, bo skoro zamawia artykuły, to i za nie płaci, a czegóż dziś za pieniądze zrobić nie można? Nawet w zakonie duch materjalizmu góruje dzisiaj ponad ideałem, więc i owa propaganda Prelegenta wypłynęła jedynie ze współpracownictwa w tem piśmie. Wymienił dalej Prelegent kilka innych pism, ale o naszem piśmie nie wspomniał ani słowem, bo artykułów „nie zamawia", a więc i nie płaci, bo nie ma czem płacić, a jeśli opiera tylko swe istnienie na ludziach bezinteresownych i dobrej woli, prawdziwych idealistach, to o tych, zdaniem Prelegenta, milczeć należy, choć ich praca jest owocniejszą, aniżeli głęboko naukowe odczyty, lub jałowe i na kolanie sklecane poglądy na sprawę odrodzenia muzyki kościelnej.

Niejednokrotnie używał Prelegent kategorycznego określenia swego poglądu: „z tem się nie zgadzam!", zwrot ten brzmiał dziwnie wobec faktu, że ostateczna decyzja przysługuje Arcypasterzowi diecezji, a nie zaproszonemu prelegentowi, którego zgoda lub nie zgoda na sposób wykonywanych programów muzyki kościelnej nie ma i mieć nie może żadnego wpływu, ani znaczenia. Do Prelegenta należało przedewszystkiem objektywnie zanajomić zebranych o stanie dzisiejszej muzyki kościelnej, szczególnie po parafjach, wskazać przyczynę złego i zaproponować środki zaradcze. Ten temat spowodowałby rzeczową dyskusję i zapoznałby uczestników konferencji z faktycznym stanem rzeczy, dla którego tworzy się obecnie organizację chórów kościelnych.

Naogół mówiąc, odczyt nie wywołał u zebranych ani nastroju, ani wrażenia, wypaczony też jego temat od celu konferencji, nie spowodował rzeczowej dyskusji. Okazało się zupełnie jasno, że teorje wygłaszane z katedry są niczem, wobec praktyki i stosunków parafjalnych, z któremi przedewszystkiem i Prelegentowi zaznajomić się należało i z któremi każde nowe poczynanie liczyć się musi.

Ks. Senator Kasprzyk, główny, ofiarny i zapalony organizator chórów kościelnych, zawiadomił zebranych o istnieniu już regulaminu i statutu Związku chórów, aprobowanego przez Księcia Metropolitę, wskazał jako pierwsze czynności: rejestrację chórów, spis członków, wybór zarządu itp. — Niestety, wszystko to za wcześnie, skoro zauważymy, **że prócz uchwalonej podzięki od zebranych Księciu Metropolicie**, że raczył zająć się muzyką kościelną, — **konferencja nie dała żadnych pozytywnych rezultatów, ani nie spowodowała żadnej konkretnej uchwały.**

Na pierwsze miejsce w działaniach organizacji chórów kościelnych, wysunęła się postać Ks. Wład. Wargowskiego, znanego już ogółowi z wzorowej organizacji chóru Seminarjum Duchownego w Krakowie. Powołany i aprobowany przez Księcia Metropolitę na prezesa Związku Chórów kościelnych, posiada wszelkie dane, że zadaniu temu potrafi w zupełności odpowiedzieć. Fachowość jego pod tym względem jest zupełna, muzyk nieprzeciętny, znawca chorału gregorjańskiego w teorji i praktyce, obdarzony pięknym głosem tenorowym, przytem pełen zamiłowania do muzyki, daje rękojmię, że sprawa muzyki kościelnej spoczęła we właściwych rękach. Z poświęceniem się rozpoczął tę ciężką pracę, zmierzającą do podniesienia muzyki kościelnej z obecnego zaniedbania. Obowiązkiem wszystkich będzie dopomóc mu w tem dziele odrodzenia i daj Boże, aby znalazł nie nadętych swojem „ja" muzykologów, ale ludzi chętnych i bezinteresownych do pracy pozytywnej, kulturalno-praktycznej, a wyniki z pewnością będą jak najpomyślniejsze.

Różne wiadomości.

Czasopismo „Kupiec“ Nr 24, wychodzące w Poznaniu, w dziale „Postępy w przemyśle“ pod redakcją dypl. inż. M. Rzęckiego, pomieszcza następujące wiadomości z dziedziny techniki:

1) **FORTEPIAN O STRUNACH Z PROMIENI ŚWIATŁA.** Może wynalazek wiedeńskiego architekta Emeryka Spielmanna, tak zwane „superpiano“, podzieli los wszystkich dotychczasowych wynalazców, mających na celu zreformowanie fortepianów, może po krótkim okresie reklamy i sławy spocznie w niepamięci, ale może to naprawdę przełom, za co go długie pokolenia błogosławić będą.

Jego superpiano nietyko wzmaga muzyczną wartość fortepianu, nietylko daje mu tony pełne, zamiast urywanych, ale nadewszystko daje możność nastawienia go tak, aby grę słyszał tylko ten, kto chce ją słyszeć. Można je połączyć z głośnikiem i wtedy słyszeć je będzie tysiączna publiczność w największej sali, a nawet na olbrzymim placu wolnym. Ale także można je przełączyć na słuchawki, które mają na uszach, np. tylko uczeń i nauczyciel, a wtedy gra na niem dla postronnych, jest tem samem, co gra na głuchej klawiaturze.

Superpiano jest połączeniem dzisiejszego fortepianu z elektrycznością i ideą radja. Nazewnątrz jest zupełnie podobne do dzisiejszego pianina, posiada taką samą klawiaturę, białe, czarne klawisze i pedały. Tylko doprowadzone z zewnątrz druty przewodów elektrycznych zdradzają jego charakter niesamowity, który się ujawnia w całej pełni, kiedy się zajrzy do wnętrza.

W tem wnętrzu niema wcale strun. Rolę ich odgrywają promienie lampek elektrycznych ze zwykłych latarek kieszonkowych. Promienie te wprawiają w drgania, odpowiadające każdemu z tonów, obracające się szybko krążki, poruszane za pociśnięciem klawisza. Przyciszenie lub wzmocnienie tonu wywołuje się przez przygasanie lub silniejsze światło owych lampek elektrycznych.

Tak spreparowane promienie padają na komórki selenu, minerału, który ma zdolność zamieniania światła na prąd elektryczny. Otóż taki przerywany prąd, odpowiadający nutom utworu, wykonywanego na klawiaturze, przeprowadza się drutami do głośnika, albo do słuchawek, gdzie się zamienia na tony muzyczne.

Superpiano, prócz zalet wyliczonych, posiada podobne i inne. Można z niego przy pomocy matematycznego obliczenia wydobywać nietylko tony, ale i ćwierćtony, a nawet półćwierciowe, a tem samem zwiększyć nieskończenie liczbę możliwych kombinacyj nut, które, zdaniem znawców, przy dzisiejszej gamie dawno się wyczerpały.

Przez zmiany w kółkach, które wprawiają w drganie promienie, można wreszcie tonom nadawać barwę instrumentów dowolnych, smyczkowych lub dętych.

Te wszystkie i inne jeszcze możliwości jednak są tak liczne i tak doniosłe, że budzą nieufność. Co jest warte superpiano naprawdę, wykaże dopiero przyszłość.

2) **ZASTOSOWANIE SZTUCZNEJ MUZYKI DLA PRZYSPIESZENA RYTMU PRACY.** W Starym Testamencie czytamy, jak młody Dawid grał na harfie przed królem Saulem i muzyką ukajał jego szaleństwo. Mitologja grecka mówi nam o Orfeuszu, który czarowną swą melodją uśmierzał dzikie bestje i czynił srogie lwy łagodnemi jak baranki. O tem, że muzyka wywiera bezpośredni wpływ na nastrój człowieka, wiedziano od początku świata, ale dopiero ostatnio rozpoczęto stosowanie muzyki jako praktycznej wiedzy ścisłej.

W pewnej fabryce w Niemczech głośnik ryczy amerykańskie jazze podczas godzin pracy. Jak podaje sprawozdanie prasy, tysiące robotników bezwiednie natęża muskuły i ręce ich ruszają się z szybkością rytmu melodji. Fabryka dostaje nowe dywidendy zapomocą muzyki. Podobnie jak niegdyś niewolnicy nucili swe smętne pieśni, poruszając wiosłami na galerach, do których byli przykuci, tak obecnie, w wieku maszynowym, sztuczna muzyka rozlega się i miesza z warkotem transmisyj, kół rozpędowych i walców.

KIEDY I KOMU WOLNO GRAĆ HYMN NARODOWY WŁOSKI. Celem zapobieżenia nadmiernie częstemu grywaniu hymnów narodowych, które wykonywały wszelkiego rodzaju orkiestry, wydano ostatnio we Włoszech urzędowe rozporządzenie, aby hymn królewski i marsz Giovinezza było wolno wykonywać tylko z okazji wielkich świąt narodowych, osiem razy do roku, a mianowicie: w rocznicę powstania faszyzmu, w rocznicę założenia Rzymu, przystąpienia Włoch do wielkiej wojny, w rocznicę konstytucji, w rocznicę zjednoczenia Włoch i wejścia wojsk włoskich do Rzymu papieskiego, marszu na Rzym, wreszcie zwycięstwa, odniesionego w wielkiej wojnie, oraz urodzin króla.

NAGRODA MUZYCZNA AKADEMJI UMIEJĘTNOŚCI. Corocznie rozdawaną nagrodę muzyczną z fundacji im. Feliksa Jasieńskiego i Witołda Łozińskiego otrzymał w bież. roku p. Czesław Marek za dwie kompozycje orkiestrowe, a mianowicie za „Suitę“ i „Symphonię brevis“.

PAMIĘCI Ś. P. HENRYKA MELCERA. Warszawa uczciła pamięć tego niedawno zmarłego znakomitego muzyka przez dwa stypendja jego imienia dla uczni wyższych klas kompozycji i fortepjanu w Konserwatorjum Państwowem. Stypendja będą wynosiły po 1500 zł. rocznie.

ROZSTRZYGNIĘCIE KONKURSU MUZYCZNEGO W BYDGOSZCZY. Bydgoskie Towarzystwo Muzyczne rozpisało swego czasu konkurs na pieśń solową z tow. fortepjanu, oraz konkurs na pieśń chóralną. Dopuszczeni do konkursu byli tylko muzycy z Pomorza i przyległych powiatów. Do sądu konkursowego należeli Dyr. Z. Jahnke z Poznania, Ks. kan. Lewandowski z Pelplina i profesorowie: Raczkowski i Latoszewski z Poznania. Nagrodę I-szą za pieśń solową otrzymał p. Dr Bauman z Bydgoszczy, drugą nagrodę p. K. Lewicki, kapelmistrz Teatru Miejskiego z Bydgoszczy, trzecią nagrodę prof. Z. Urbany z Bydgoszczy.

W konkursie na utwór chórowy nie przyznano żadnej nagrody, jedynie wyróżniono dwie kompozycje, których autorem jest prof. Z. Moczyński z Torunia. Ten drugi konkurs został rozpisany powtórnie z terminem do 15 września.

ZJAZD NAUCZYCIELI MUZYKI I ŚPIEWU odbył się w Poznaniu od 17 do 20 czerwca. Zebrani ogłosili protest przeciw redukcji nauki śpiewu i muzyki w szkołach średnich, ogólno-kształcących, którą to naukę zaliczono do przedmiotów nadobowiązkowych.

OGÓLNO-ŚLĄSKI ZJAZD ŚPIEWAKÓW W KATOWICACH 1930 ROKU rozpocznie się dnia 7-go czerwca wieczorem w Teatrze Polskim. Nastąpi tu zagajenie Zjazdu w obecności przedstawicieli władz i gości oraz przemówienia powitalne, poczem złączone najwybitniejsze mieszane chóry śląskie w sile 300 śpiewaków wykonają „Litanję Ostrobramską“ i „Sonety Krymskie“ St. Moniuszki z tow. orkiestry pod batutą dyr. St. M. Stoińskiego.

Wydawca, nakładca i redaktor odpowiedzialny: Roman Ferek. — Drukarnia „Głosu Narodu“ w Krakowie.